

LA NOVELA DE LA REVOLUCION MEXICANA Y LA SOMBRA DEL CAUDILLO

POR

MARGO GLANTZ
Embajada de México en Londres

¿Cuándo empieza la novela de la revolución mexicana? ¿Con el movimiento armado? Si esta delimitación causa problemas entre los críticos, mayor es la dificultad que existe para determinar hasta qué momento puede darse por terminado su ciclo productivo. Casi todos están de acuerdo en concederle a Mariano Azuela el privilegio de haber empezado a escribir novelas con ese tema con una singular visión que se inicia desde el comienzo mismo del conflicto, valga el pleonasma, con *Andrés Pérez, Maderista* (1911), luego con *Los caciques*, (1914), y por fin, con *Los de abajo*, escrita en 1915 y publicada en 1916 en El Paso, Texas, para continuar luego con *Las moscas*, *Domitilo quiere ser diputado* y *Las tribulaciones de una familia decente*, todas publicadas en 1918.

Otro grupo de novelas sobre la revolución surge a finales de la década de los veinte. *El Águila y la serpiente* y *La sombra del caudillo* de Martín Luis Guzmán, en 1928 y 1929, respectivamente, y al principiar la década de los treinta se arremolinan los textos: *La revancha*, de Agustín Vera, en 1930; en 1931, *Campamento*, de Gregorio López y Fuentes; *Tropa vieja*, de Francisco L. Urquiza; *¡Vámonos con Pancho Villa!* y *Se llevaron el cañón para Bachimba*, de Rafael F. Muñoz; *Cartucho*, de Nellie Campobello; en 1932, *Apuntes de un lugareño*, de José Rubén Romero; *Tierra*, de López y Fuentes y *¡Mi general!*, del mismo autor en 1934; *Ulises Criollo*, de Vasconcelos en 1935; *Las manos de mamá*, de Campobello y *El Resplandor*, de Mauricio Magdaleno, en 1937, y si continuo citando las obras que componen los dos volúmenes organizados por Berta Gamboa de Camino y Castro Leal para la editorial Aguilar, debo mencionar a José Mancisidor con *En la rosa de los vientos*, de 1941, y *Frontera junto al mar*, (1954); para finalizar, *La escondida*, de Miguel N. Lira. En medio, muchas otras novelas: las de tema cristero, de Fernando Robles y la del fascistoide Jorge Gram (seudónimo de David. G. Ramírez); los textos que combaten la Cristería, de José Guadalupe de Anda, como *La Virgen de los Cristeros*, o Juan del Real; las obras de Francisco Rojas González o las surgidas después de 1930, cuando *El nacional*

organiza un concurso sobre novelas revolucionarias: en *La Ciudad roja* de Mancisidor (1932) o *Mezclilla* de Francisco Sarquis, 1933; *Chimeneas* de Gustavo Ortiz Hernán 1937, etc. o las novelas publicadas por exiliados en San Antonio, Texas, entre las que destaca *¡Ladrona!*, de Miguel Arce.

Azucla, ya lo sabemos bien, era un desconocido antes de 1924 y su obra empieza a revelarse a raíz de la polémica que propiciaron Julio Jiménez Rueda y Francisco Monterde en un debate sobre el afeminamiento de la literatura mexicana donde se destaca “la virilidad” de *Los de abajo*. Esta polémica machista, como corresponde a una época en que “todos son muy hombres”, provocada por dos cultivadores de la novela colonialista y escrita justamente después de la Revolución (como la novela histórica que escribieron Riva Palacio, Juan A. Mateos, Altamirano y otros, después de la Restauración de la República), sería digna de estudiarse a la luz de ese fenómeno: la necesidad que tuvieron algunos escritores de analizar el pasado histórico en un momento en que la historia presente los urgía a vivir en un país en donde aún subsistían los conflictos de la lucha armada y la Revolución se había vuelto gobierno, período en el que empiezan a surgir, en grandes cantidades, las otras novelas de la Revolución, escritas por testigos o actores de la contienda, en cualquiera de las facciones en discordia: maderistas como Azucla en un principio; villistas como Martín Luis Guzmán y Rafael F. Muñoz; carrancistas como Urquiza o Mancisidor, o hasta orozquistas, en algún nivel, como Muñoz en *Se llevaron el cañón para Bachimba*; federales como el ya mencionado Urquiza en *Tropa vieja*. La cronología de la novela revolucionaria es difícil de cernir; algunos la llevan hasta *El luto humano* de Revueltas (1943), *Al filo del Agua* de Yáñez (1947), *El llano en llamas* (1953) y *Pedro Páramo* (1955) de Rulfo, *La muerte de Artemio Cruz* de Fuentes, *Los recuerdos del porvenir* de Elena Garro (1963) o la parodia de *La sombra del caudillo*, *Los relámpagos de agosto* de Ibargüengoitia (1964), o las novelas indigenistas *Juan Pérez Jolote* (1948), de Pozas, *Balún Canán* y *Oficio de Tinieblas* de Rosario Castellanos; es decir, se escinde su transcurso entre los escritores que por haberla vivido la juzgan desde adentro y los que nacidos después o siendo muy niños cuando se produjo, pueden evocarla desde fuera. Para Monsiváis “el género parece arribar a su definitiva conclusión con la crítica mural de *La región más transparente* y el amplio resumen de una narrativa en que se constituye *La muerte de Artemio Cruz* de Fuentes (que recoge y transforma las grandes críticas morales y políticas al proceso institucionalizador de la Revolución)”.

Y si la cronología misma es esquivia ¿qué decir de su sentido o hasta de su misma estructura? Castro Leal puntualizó: “por novela de la Revolución Mexicana hay que entender el conjunto de obras narrativas, de una extensión

mayor que el simple cuento largo, inspirado en las acciones militares y populares, así como en los cambios políticos y sociales que trajeron consigo los diversos movimientos (pacíficos y violentos) de la Revolución que principia con la rebelión maderista el 20 de noviembre de 1910, y cuya etapa militar puede considerarse que termina con la caída y muerte de Venustiano Carranza, el 21 de mayo de 1920 ... Respecto a la primera fecha no hay ninguna duda: ese día se inicia una rebelión que es el principio de la Revolución mexicana". Castro Leal pone también en evidencia la dificultad que existe en decidir exactamente el término de la lucha armada, continuada en alguna forma, hasta la muerte de Alvaro Obregón; pero podemos estar de acuerdo en que el tema esencial de la primera novela de la Revolución es justamente el período de la lucha que va del 10 al 20; la mayor parte de los textos se ocupan del derrocamiento de Huerta, el enemigo común, y luego, de las disidencias entre Carranza, Zapata y Villa, y muchas de las novelas tienen como personaje principal directo o indirecto al Jefe de la División del Norte. La perplejidad atribula a los críticos cuando pretenden demarcar los elementos que diferencian a la novela de la revolución mexicana de otro tipo de narrativa. Berta Gamboa de Camino admite que "la novela de la Revolución Mexicana tiene un indudable valor como historia, ya que en ella casi nada es ficticio". De esta aseveración se derivan varias críticas, por ejemplo, la de Arturo Torres-Rioseco, quien asegura que la novela, "como creación artística, levantada a cierta altura de análisis psicológico, estudio de caracteres, pureza de estilo, no existe y no existe a causa de la deficiente cultura literaria de estos autores ya que no tratan de interpretar el significado humano y universal de la Revolución, sino de divertir al público con los detalles más sensacionales de la vida militar. De las novelas actuales, creo que *Los de abajo* será la única novela capaz de resistir a los embates del tiempo; las otras son indispensables para hacer un estudio sociológico del México moderno, como documentos de las violencias y falta de la continuidad ideal del movimiento revolucionario". Torres-Rioseco descuida un pequeño nombre, el de Martín Luis Guzmán a quien tanto adoradores como detractores coinciden en llamar el más perfecto prosista de la época. José Luis Martínez define tajantemente a estas obras "por su condición de memorias más que de novelas" y Manuel Pedro González, muy determinado por los esquemas de universidad norteamericana expresa: "En realidad esta novela es inclasificable dentro de ninguno de los géneros académicos y sería curioso averiguar bajo qué denominación la han catalogado los señores técnicos de la bibliografía en las bibliotecas". Los críticos coinciden en reprocharle a esta narrativa su no pertenencia a un género definido de escritura. ¿Será crónica, preguntan? ¿Periodismo? ¿Cuadros aislados? ¿Episodios? ¿Fragmentos cinematográficos narrados, espe-

cies de guiones? Quizá esta fragmentación llegue al máximo en *Cartucho*, de Nellie Campobello, donde las escenas siguen al pie de la letra el nombre del libro y nos suenan como balazos por su rapidez de descripción, su capacidad de síntesis; el horror, la violencia se manifiestan con mayor fuerza en este estilo de narrar, directo, poético y sin concesiones, carente de ese sentimentalismo edulcorado, aparentemente propiedad de la mujer, pero que muchas veces está presente en otros textos de esta corriente —pongamos a un José Rubén Romero en primer lugar—

sobre todo en quienes pueden actuar de manera cruel y desalmada y luego enternecerse por nimiedades o extenderse inútilmente en disquisiciones moralizantes de mala catadura. Los fragmentos de Nellie Campobello permiten aislar a un hombre o a una mujer en un momento esencial de su vida, definir con un rasgo preciso su existencia esencial, un transcurrir que se marca en líneas precisas en un rostro, en el carácter, en el cuerpo: por ejemplo, “Hombre alto, tenía bigotes güeros, hablaba muy fuerte”, o “Gerardo Ruiz, elegante, nervioso, con sonrisa estudiada, ostentaba catorce heridas que tenía en la caja del cuerpo”, y, por fin, o “Pasaba todos los días, flaco, mal vestido; era un soldado”. Cuadros implacables de una vida: fotografía de un instante en que se fija un ademán, se determina un estilo de muerte que en sí misma es una figura de la vida, colocando el pasaje en la genealogía de los actores de un cuento de Borges o de los protagonistas de un epitafio de Lee Masters.

Quizá la discusión sea inútil y lo es, en realidad, porque un movimiento literario que tiene como fuente un estallido revolucionario sólo puede responder al desafío integrándose a él y determinando su forma de acuerdo a sus mismas necesidades. Pienso que la polémica acerca de si *El Aguila y la serpiente* es una novela, una memoria, o algunos cuentos hilados entre sí, se resolvería si se analizara con cuidado, no el discurso histórico o político de la novela, sino su organización interna.

En su prólogo a la valoración múltiple que la Casa de las Américas dedica a la novela de la Revolución Mexicana, Rogelio Rodríguez Coronel dice: “Antes del estallido de la Revolución, se manifiestan dos posiciones estéticas contrastantes. Existía una línea narrativa cuyos autores, ligados a las estructuras burocráticas del dictador, idealizaban las circunstancias sociales del país o las ignoraban dentro de un vaporoso modernismo”... Y me detengo aquí, seducida por el término, atrapada como los ingleses cuando deambulan con impermeables Aguascatum en medio de las nieblas eternas y traicioneras de Londres, ¿de qué modernismo se trata? El autor sigue diciendo: “Pero había otra (corriente) que, nutrida por las ideas liberales y humanistas del siglo XX, unía crónica y ficción para orientar la creación literaria hacia un realismo que tomaba como base el ambiente de la vida provinciana,

alentado por la novela francesa de entonces". Y cita a Heriberto Frías, obligado antecesor de la novela de la Revolución por su novela *Tomóchic*, a Emilio Rabasa y a José López Portillo y Rojas. Adalbert Dessau, autor de un estudio muy importante sobre la novela de la Revolución, expresa también su repudio a la literatura producida durante el porfiriato y la descarta con una frase lapidaria, "la bohemia superficialidad del modernismo". Así, se limpia el camino de impurezas y la novela revolucionaria sigue un camino perfectamente trazado en donde le anteceden algunos visionarios que, eso sí, siguiendo los cánones de la novela naturalista francesa, incursionan, *avant la lettre*, por los caminos de un realismo crítico imperfecto. Otros autores, por ejemplo el ya mencionado Arturo Torres-Rioseco, profesor en la Universidad de Berkeley, escribía hacia 1939, refiriéndose a los Contemporáneos principalmente: "pero el público mexicano no lee esta clase de libros, está cansado de narcisismo literario y anhela encontrar vida real, contemporánea, en lo que escribe. La Revolución es para él lo cotidiano, lo que ven sus ojos, tocan sus manos, sienten sus oídos y por eso la busca hecha arte, prestigiada por la fantasía de los hechos, raras veces capaces de elevarlos a un plano ideal. De aquí ha resultado todo un ciclo de novelas de la Revolución. Y ¡paradoja increíble!, sólo un novelista: Mariano Azuela".

Esta exigencia crítica, que desdeña ciertos aspectos de la literatura y anula su producción con epítetos negativos, no toma en cuenta que el Modernismo produjo en México una narrativa importante (difícil de conseguir por lo demás), en donde no sólo hay crítica contra el régimen porfiriano, sino hallazgos literarios y cito, de paso, a Ciro B. Ceballos, autor de cuentos vigorosos, a Amado Nervo, a Alberto Leduc, entre otros, y al mismo Federico Gamboa, porfirista y huertista, pero autor de novelas cuyo discurso entraña una crítica profunda y una radiografía completa del régimen que respaldó, cuando, fascinado por la corriente naturalista de Zola, escribió textos como *Santa* o *La llaga*. El mismo Frías publicó algunos capítulos de su novela *Tomóchic* en la *Revista Moderna*, publicación fundamental de esa superficial y "vagarosa" bohemia.

Parecería que, para cierto tipo de críticos, la novela de la Revolución sólo se explica si cancela todo lo producido anteriormente y se erige como la única manifestación verdadera de un acontecer histórico que exige borrón y cuenta nueva. "Desliteruricémonos", exclama en 1924 Guillermo de Luzuriaga, "¡Despojémonos de toda paja aunque sea dorada ... Bajemos de la torre de marfil en donde nuestra vanidad de artistas nos haya vuelto herméticos, y dejando las sordinas, los refinamientos, las exquisiteces quintaescenciales y "las discreciones", vayamos a la tierra baja en donde toda una legión de semejantes nuestros desfallecen hambrientos y se agitan y se arrastran, carentes del pan de espíritu, del

pan de las ideas ... Vayamos a ellos y orientemos su justa rebeldía". Y es evidente que se refiere al Modernismo, contra el que, de alguna manera, se enfrentan también los ateneístas cuanto preconizan, con Guzmán, "la seriedad en el trabajo y en la obra: la creencia de que las cosas deben saberse bien y aprenderse de primera mano hasta donde sea posible; la convicción de que así la actividad de pensar como la de expresar el pensamiento exigen una técnica previa, por lo común laboriosa, difícil de adquirir y dominar, absorbente, y sin la cual ningún producto de la inteligencia es verdadero".

Me detengo aquí, después de haber apuntado, un poco al desgaire, algunas cronologías, mínimas estructuras, variadas polémicas. Sigo con Martín Luis Guzmán para conectarlo con su pasado ateneísta, para examinar más de cerca su novela, unánimemente considerado como la más perfecta de su producción, *La sombra del Caudillo*.

En sus notas sobre la cultura mexicana del siglo XX, Monsiváis recuerda el halo mitológico que emana de una generación tan importante como la del Ateneo de la Juventud y, antes de abatirlo, resume los valores personales de que se compone su sustancia: "Representan la aparición del rigor en un país de improvisados; impugnan frontalmente el criterio moral del porfiriato, renuevan el sentido cultural y científico de México. Son precursores directos de la Revolución". Pero la mitología se atenúa: se demuestra que "su importancia política no es tan amplia ni tan demoledora ... y que su raigambre conservadora es imperiosa, aunque representaron una alternativa frente al porfirismo". Y sin embargo, Monsiváis, quien para reforzar sus argumentos ha acudido a los de Jorge Cuesta, de los que disiente levemente, acepta que los aportes culturales del Ateneo, en relación a los individuos que lo formaron, son extraordinarios. Cuesta dice, sintetiza "para los ateneístas el conocimiento que se maneja como acción, la inteligencia como sensibilidad y la moral como estética". Y aprovecho esta cita para iniciar un análisis de la relación que Guzmán establece entre moral y estética, visible no solamente en el discurso político de su texto, sino en el discurso propiamente narrativo.

Reyes y Guzmán fueron hijos de dos altos militares porfiristas; por ello no es casual que además de las tiranías de la época en la que impera la figura heroica del *Ariel* de Rodó, biblia de Latinoamérica, el paradigma natural de estos escritores fuera la edad heroica griega. En Reyes, a través de un deslinde retórico y humanista, en Guzmán en un arquetipo de la tragedia ateniense. Y en efecto, casi podría decirse que Martín Luis Guzmán tuvo como modelo directo a la poética de Aristóteles para construir a sus personajes de *La sombra del Caudillo*.

El general Aguirre es joven, alto, bien formado, parece cuando se mueve, un atleta griego. Sus rasgos no son perfectos, son armónicos, se definen en el

movimiento, como las esculturas de Mirón. Cuando en el primer capítulo del libro asistimos a la seducción de Rosario por el joven ministro de la guerra, Guzmán lo describe así:

Junto a Rosario, Ignacio Aguirre no desmerecía de ninguna manera: ni por la apostura ni por los ademanes. El no era hermoso, pero tenía y ello le bastaba, un talle donde se hermanaban extraordinariamente el vigor y la esbeltez: tenía un porte afirmativamente varonil; tenía cierta soltura de modales donde se remediaban, con sencillez y facilidad, las deficiencias de su educación incompleta. Su bella musculatura, de ritmo atlético, dejaba adivinar bajo la tela del traje de paisano (aquí interrumpo y recuerdo a las divinidades del friso del Partenón dejando traslucir su bello cuerpo por debajo de los drapeados de sus túnicas) algo de la línea que le lucía en triunfo cuando a ella se amoldaba el corte, demasiado justo del uniforme. Y hasta en su cara, de suyo defectuosa, había algo por cuya virtud el conjunto de las facciones se volvía no sólo agradable, sino atractivo, ¿Era la suavidad del trazo que bajaba desde las sienes hasta la barbilla? ¿Era la confluencia correcta de los planos de la frente y de la nariz con la doble pincelada de las cejas? ¿Era la pulpa carnosa de los labios, que enriquecía el desvanecimiento de la sinuosidad de la boca hacia las comisuras? Lo mate del cutis y la sombra pareja de la barba y el bigote, limpiamente afeitados, aparecían remediar su mal color; de igual modo que el gesto con que se ayudaba para ver a cierta distancia restaba apariencias de defecto a su miopía incipiente ...

Aguirre no es bello como un dios, es bello como un hombre. Tiene los atributos del príncipe aristotélico. No es demasiado hermoso, tampoco demasiado bueno. Comete errores, es venal, a veces también banal, en ocasiones hasta fornicario, como solía decir Obregón del general Serrano. Su cuerpo tiene defectos, pero el movimiento y la ondulación de sus miembros recuerdan los de un caballo o los de un atleta, que para el caso es lo mismo, porque Guzmán asegura que “era, la de Aguirre, una pierna vigorosa y llena de brío”, la descripción es estatuaría, pero insisto, dentro de los cánones del realismo ateniense, que permite una armonía exacta en el estatismo de sus personajes, haciendo que justo en el instante del reposo puedan notarse con mayor perfección los sabios ritmos del movimiento necesarios para competir en los juegos olímpicos y luego ser retratado para siempre en una estatua que inmortaliza. Los rasgos de Aguirre parecen contruidos por la regla de las tres unidades y además por un arquitecto, quizá Jesús Acevedo, miembro del Ateneo, quien aseguraba “que las humanidades tienen por objeto hacer amable cualquier presente. Fundarse en el examen de la antigüedad para comprender y aquilatar los perfiles del día, constituye actividad clásica por excelencia”.

El cuerpo de Aguirre, acoplado al de Rosario, su amante, se matiza con la luz. La región más transparente del aire ayuda a depurar las líneas y obligar al paisaje a tomar partido y subrayar esa sombra aviesa del caudillo. "Ahora las nubes cubrían el sol con frecuencia y mudaban, a intervalos, la luz en sombra y la sombra en luz". Guzmán confiesa, en las entrevistas que le hiciera Emmanuel Carballo,

que en su modo de escribir lo que mayor influjo ha ejercido es el paisaje del Valle de México. El espectáculo de los volcanes y el Ajusco, envueltos con la luz diáfana del Valle, pero particularmente en la luz de hace varios años. Mi estética es ante todo geográfica. Deseo ver mi material literario como se ven las anfractuosidades del Ajusco en día luminoso o como lucen los mantos de nieve del Popocatepetl.

La luz que ahora no tenemos es la que sedujo a Don Martín. Quizá por eso ahora ya no tengamos posibilidades de ser estetas. Esa luz, aparentemente maniquea, es sobre todo escultórica, o arquitectónica; luz necesaria para construir los volúmenes que exigen la luz y la sombra para mantenerse en un paralelo no absoluto con la política. Estar a la sombra significa mirar a los que están a la luz, al descubierto, luciendo un físico, pero también descubriendo un juego. La política mexicana se reduce, en cierta medida, a una teoría sobre la madrugada: "O nosotros le madrugamos bien al Caudillo, decía Oliver o el Caudillo nos madruga a nosotros; en estos casos triunfan siempre los de iniciativa. ¿Qué pasa cuando dos buenos tiradores andan acechándose pistola en mano? El que primero dispara primero mata. Pues bien, la política de México, política de pistola, sólo conjuga un verbo, madrugar." Madrugar es estar de lleno entre los dos opuestos, es el momento en que la sombra se convertirá en luz y por tanto el que madruga dará el albazo, podrá pasar de la sombra a la luz y exponerse al público y colocar a su rival definitivamente a la sombra, es decir privarlo para siempre de la luz. Pero Aguirre no acepta esta máxima y pierde puntos en el juego político al que lo condena su posición junto al Caudillo.

Aguirre es guapo, esbelto, luminoso. Su contrario, opaco. Hilario Jiménez — Calles— "durante todos estos movimientos, su cuerpo, alto y musculoso —aunque ya muy en la pendiente de los cuarenta y tantos años puestos demasiado a prueba— confirmó algo que Aguirre siempre había creído: que Jiménez visto de espaldas, daba de sí idea más fiel que visto de frente. Porque entonces (oculta la falaz expresión de la cara) sobresalta en él la musculatura de apariencia vigorosa y se le fortalecían los cuatro miembros, firmes y ágiles, y todo él cobraba aire seguro, cierta aptitud para consumir, con precisión, con energía, hasta los menores intentos. Y eso sí era muy suyo —más suyo desde luego que el deforme espíritu

que acusaban sus facciones siniestras— pues cuadraba bien con lo esencial de su persona íntima ...”. La opacidad del contrario, es decir, su falta de transparencia, su incapacidad de reflejar la luz, se agrava por su falta de forma. Su cuerpo es oscuro, pesado, contradictorio, como su política. Aguirre no quiere ser presidente y se lo avisa así tanto al Caudillo como al candidato, pero la transparencia no es aceptada ni creída. De esta manera, se va urdiendo la trama, se van poniendo las fichas sobre la mesa, se va cerrando el lazo. Los partidarios de Aguirre se parecen, entre todos se dibuja nítidamente la armonía, se perfila una forma, se construye la belleza. La prueba la obtiene Axcaná, personaje cuya función es, según confesión del mismo Guzmán, la del coro: “Ejerce en ella la función reservada en la tragedia griega al coro: procura que el mundo ideal cure las heridas del mundo real”. Axcaná va al frontón donde descubre por vez primera “un nuevo espectáculo, un espectáculo que se le antojó magnífico por su riqueza plástica y del que gustó plenamente. Con los ojos llenos de visiones extraordinarias, se creyó, por momentos, en presencia de un acontecimiento de belleza irreal —asistió a la irrealidad en que se saturan, en la atmósfera de las lámparas eléctricas, las proezas de los pelotaris”. Nunca hemos estado más cerca del ideal: el pelotari es la imagen moderna del discóbolo, no puede haber nada más bello para un ateneísta. Es la forma y el movimiento encadenados, la presencia definitiva del héroe, el mito hecho realidad: “la maestría heroica”. Este es el momento fundamental del texto. Aquí se deciden todas las cuestiones, se dirimen dos formas definitivas de vida: una deformidad corpórea responde a la falta de moral política, la belleza equivale a la ética.

Al salir del frontón Axcaná cae en una emboscada y sufre un atentado. Al mismo tiempo, Aguirre arregla un negocio fraudulento, acepta un papelito amarillo —un cheque— que le ofrece una compañía petrolera norteamericana. Cuando lo informan del atentado, renuncia y acepta, ya tarde, su candidatura para presidente de la República. Los dados están echados. Viene ahora el enfrentamiento: Las formas y las deformidades se agigantan. Aguirre va construyendo a su personaje, mejor, Guzmán va trazando aquello que le falta, va limando las asperezas morales de su personaje para poderlo convertir en héroe, para hacerle recobrar la dignidad, pero antes le ha permitido errar, como los trágicos griegos se lo permiten a sus personajes para poder causar en los espectadores ese terror y esa piedad que no podrían causar los dioses o los hombres impecables.

En la cámara de diputados se enfrentarán los aguirristas y los hilaristas. Ricalde, el líder sindical bajo cuyo nombre se disfraza Morones, es “un hombre inteligente, antipático y monstruoso. Sus ojos, asimétricos, carecían de luz. Su cabeza parecía sufrir sin tregua la tortura de un doble retorcimiento: la

deformación ladeada del cráneo agravaba desde lo alto, lo que abajo era, junto a la barba, deformación, ladeada también, de descomunal arruga carnosa; y entre deformación y deformación, la pesadez del párpado, de flojedad casi parálitica, daba acento nuevo a aquella dinámica de la fealdad, prolongada y ensanchada hasta los pies en toda la extensión de un cuerpo de enorme volumen ...”

Esa perspectiva de la fealdad, esa deformación que sin embargo es dinámica pone de manifiesto el tipo de combate. La política de Obregón es tortuosa, sigue caminos desviados, fraudulentos, solapados. Una política cuya forma es contraria a las leyes de la armonía es necesariamente abyecta, corrupta. Así subraya Guzmán su teoría. Aguirre va inconsciente al muerte, como diría Borges. O si me pongo moderna, como diría Leone, se delínean los buenos, los malos y los feos. Aguirre cae en la trampa con sus partidarios. Los deformes lo persiguen. Canuto, un esbirro de Ricalde, es descrito así: “negra y chata partida en dos por la raya blanca de los dientes, su fealdad brilló entonces horrible ...” y luego añade, “Canuto se dolió a la burla; su tez, hasta entonces brillante, con relumbres como de barniz, se apagó de súbito en el negro más mortecino y ceniciento”. Y con esta frase lapidaria confirmamos otro rasgo de Guzmán: su estética es occidental, no se salvan quienes no participen no sólo de una forma sino también de un color. Aguirre está a punto de perder la batalla porque no ha adquirido conciencia de su situación.

En sus últimos momentos, el antiguo ministro de la guerra reconstruye su figura, inmortaliza su forma, se muere de perfil como los personajes de Lorca: “Aguirre no había esbozado el movimiento más leve; había esperado la bala en absoluta quietud. Y tuvo de ello conciencia tan clara; que en aquella fracción de instante se admiró a sí mismo y se sintió —solo ante el panorama, visto en fugaz pensamiento, de toda su vida revolucionaria y política— lavado de sus flaquezas. Cayó, por que así lo quiso, con la dignidad con que otros se levantan”.

La muerte es también una forma. Al modelarla con la perfección necesaria para convertirla en arquetipo, Aguirre se convierte para Guzmán en un héroe, y de paso el propio novelista se transmuta, y hecho uno con la forma que ha creado, siente que su actividad política se moraliza porque toda estética oculta en su reverso una ética, sólo que la ética que Guzmán construye jamás ha existido en la realidad mexicana. Pero tampoco existe ya la región más transparente. Lea esta narrativa su no pertenencia a un género definido de escritura. ¿Será crónica, preguntan? ¿Periodismo? ¿Cuadros?